

澳大利亚土著美术的当代创新

◆ 张学忠

摘要：继承与发展传统艺术并使其在当代艺术中发挥影响力，是全世界拥有古老艺术传统的民族、国家都面临的共同问题。澳大利亚历史悠久的土著美术在西方美术创作媒材和美术评论的影响下，经过土著艺术家的探索创新，以及商业市场的推动，逐渐实现古老土著美术的当代化创新，并成为充满活力的澳大利亚当代美术生态的一个象征。

关键词：澳大利亚 土著美术 当代化

中图分类号：J0 **文献标识码：**A

DOI:10.13772/j.cnki.61-1042/j.2016.04.002

如何继承与发展传统艺术并在当代世界艺术中发挥影响力，是全世界拥有古老艺术传统的民族、国家都面临的共同问题。在澳大利亚当代美术生态系统中，古老的土著艺术及其当代化发展，是澳大利亚美术中最光彩夺目的内容，在国际艺术界也常常被视为澳大利亚国家的象征。

一、澳大利亚土著美术

在澳洲有两个主要的传统美术体系，一个是欧洲白人自殖民澳洲（18世纪末期）以来形成的美术传统，另一个是澳洲土著人登陆澳洲（5万至6万年前）以来形成的美术传统。其中后者被认为是至今发现的世界历史上历史最悠久的艺术传统之一。

在土著人生活中，美术一直是的一个重要组成部分，它连接起过去和现在，人与土地，超自然的世界和现实的世界，其形式包括石刻、雕塑、人体彩绘、地面画、树皮画等等，延续至今有超过30,000多年的历史。澳洲土著在欧洲白人占领澳大利亚之前，共有500多个部落，人数达75万之多，其美术主题和风格的多样性反映了不同土著部落不同文化、地域生活方式的差异。这些生活在土著部落的艺术家们使用有限的自然材料，通过复杂的绘画和雕刻实现了某种象征主义式的表达，而且这些美术作品的表现形式与他们日常的其他活动比如舞蹈、音乐、讲故事等等密切相关。澳洲土著艺术家们相信他们创造的绘画形象可以通过歌唱、舞蹈的形式将神圣的意涵注入形象，使这些形象具有精神的能量。

二、当代化创新

20世纪70年代，澳大利亚土著美术开始逐步在西方得到认可，其中主要的推动者是西部沙漠地区原住民艺术家和托雷斯海峡岛的艺术师。尤其是西部沙漠地区画家，他们在原有的树皮、木板和自然色料的基础上，吸收西方绘画中的纸张、画布、油彩等新媒介、材料并把它们使用在自己的美术创作中，其结果是一场美术革新运动在西部沙漠地区蓬勃发展起来。新的媒介和材料改变了土著美术的表现力、方法和观念，提供了更为广阔的创新空间。

从媒材、表现方法的角度来说，版画和各种纤维编织、印染作品、玻璃作品、多媒体、综合材料等媒介材料的不断拓展，补充和丰富了原有的自然媒材、传统手工艺领域，实现了从题材内容到媒材形式全新的视觉呈现。更为重要的是土著美术家观念和角色的变化，土著美术家对民族风格特色的自觉和美术家职业化、美术创作产业化发展，改变了土著美术原有的生态模式。正因为如此，西部沙漠美术革新运动不仅对澳洲土著艺术的发展影响深远，也被视为是20世纪最重要的艺术运动之一。

当然，土著美术的当代化创新之所以成为一个话题，更多地表现在以欧美为主体的西方美术界对土著美术态度和观念的变化上。

20世纪六七十年代，西方现代艺术逐渐走向没落，西方美术世界许多艺术家、艺术评论家处于迷失和不安的状态，土著美术的发现无疑给西方美术界一个新的视

觉刺激,对异域文化的新鲜和好奇,以及原始主义艺术思想的流布,使得土著美术为西方艺术的创新——尤其是抽象艺术的创新发展提供了诸多启示。

另外,当时西方的现代主义改造和社会实践也出现了新的危机,即身份和个性的危机。除了世界范围内民族独立运动之外,人们也普遍发现个体成为标准化、时尚化、现代化的奴隶,成为科学技术主导下社会运行机器中的一个工具,这时他们发现了澳洲土著艺术,并被解释为一种关乎诸如土地权、身份、民族自决与和解等等政治问题的艺术表达,使得土著艺术在西方艺术背景下赋予更多内涵。

从另一方面来看,20世纪整个国际的艺术世界是欧洲中心主义的艺术世界,所有欧洲之外的艺术面对这个艺术世界的时候都是某种土著艺术。这里的土著二字明显带有原始、落后的意味在里头,欧洲的现代化构筑了其文明进步的合法性,而土著的世界是一个被时代抛弃了的世界。

在这种语境下,哪怕是高调称赞土著艺术,那也是在自我优越感之外多增了谦虚、大度的绅士气度,二者并不具有平等地位。一个一度被看作是世界上最原始、粗陋的艺术,如何突然又被接受成为当代艺术的一个美学话题,这让许多人没有料想到。

古老的土著艺术之所以能在当代艺术中掀起轩然大波,究其原因,是西方现代艺术一开始就是与现代社会对立与错位的,科学技术和思想观念包括知识的现代性与艺术的现代性是背道而驰的,而对西方现代艺术卓有启发贡献的艺术形式就包括原始主义艺术,或尚古主义艺术,与土著美术血脉相通。

然而这只是一解释,它尚不能完全解释土著美术在当代世界范围获得的盛誉和成功。

另一种解释是尼古拉斯·托马斯(Nicholas Thomas)的殖民地文化理论,认为殖民者为了自己的利益,不管是如何不公平,殖民者与被殖民者共同创造了一种杂交的领地,即一种特殊的殖民地文化。

这种特殊的殖民地文化在民族独立运动、后现代主义日益兴盛的后殖民时代自然拥有大批的拥趸,以至于到了20世纪80年代,澳大利亚土著美术已被广泛接受,而且被理解为与现代艺术和后现代艺术截然不同的,“具有当下性和意识形态的、救赎意味的当代艺术”,或者说是一种“杂交的、后历史主义逻辑”的当代艺术形式。^[1]土著美术形式的丰富性、艺术语言的抽象性、艺术表现的自由抒情特征,以及精神性价值,得到西方艺术评论

家慷慨的称赞,不仅认为“可能是现代主义艺术历史中最杰出的作品”,^[2]甚至称其艺术造诣的成熟程度和艺术表现的感染力“完全符合西方当代艺术的标准”。^[3]

土著美术受到西方艺术世界的追捧,众多艺术评论家被其独特的艺术魅力和介入当代艺术可能给世界艺术带来的革命性改变兴奋不已。

三、当代化之路

自西部沙漠地区美术革新运动之后,随着澳大利亚土著美术家由于自主意识和对自己民族文化艺术价值的觉醒,艺术创作的内容不断丰富,艺术的价值和话语权也得到进一步的拓展。也就是说,土著艺术创作不仅仅是作为沟通神灵的媒介,也可以成为改造现实世界的有效工具和途径,包括经济地位的改变。其价值不仅仅在于对神灵和古老文化的传承,对市场价值的追求,对“被偷走的一代”^[4]、种族歧视等社会问题的思考,对民主平等政治诉求的个人表达,都成为土著艺术创作的对象。

2003年第20届“全国原住民和托雷斯海峡岛民艺术奖”的获奖者,土著艺术家理查德·贝尔(Richard Bell)曾在2002年11月发表的文章《土著艺术——那是白人的事情!》,引起澳大利亚艺术界激烈的争论。

笔者认为:“自上个世纪二三十年代开始,西方艺术已经演变成一个复杂的系统,该系统提供场地(博物馆、美术馆等)、教学设施(美术教育机构,绘画培训班等)和裁判员(艺术批评家),并提供丰厚的奖金奖励那些被选中的——在这个游戏中的少数精英玩家(包括艺术家,策展人,艺术批评家,艺术经销商甚至观众)。这样的安排,与现代观赏性的体育运动没有什么不同。西方艺术吞噬了所有艺术创造的本意,它规定并助长了西方在艺术生产方面与世界其他地方相比的优越感,就像复制非洲面具的毕加索,其独创性(复制)得到西方人的赞赏,却忽略了天才的非洲人……”“用西方现代的游戏规则规定土著艺术的创造性,用西方艺术的话语权定义土著艺术的价值,用西方的商业营销策略算计土著艺术家的生存空间……”。最后,理查德·贝尔无比沉痛地说道:“在这样的环境中,土著人所希望得到的人性化待遇和公正,是没有希望的”^[5]。

这种忧虑和抗争也反映在美术作品创作中。例如理查德·贝尔的《支付租金》(Pay The Rent)(图1),堪培拉国家博物馆里戈登·塞隆(Gordon Syron)的作品《黑色的坏蛋来了》(The Black Bastards Are Coming)(图2),等等。



作品《黑色的坏蛋来了》站在土著人立场上，把18世纪英国殖民者登陆澳洲的画面中的白人全换成土著人，画中浓烈的色彩和激昂的笔触，给观者强烈的视觉震撼，而其对入侵者的角色置换，也给观者反思历史、遐想身份变换带来无限的可能性。

此外，产业化、商业化，以及政府的扶持在土著艺术的当代化发展过程中也是一个重要的推手。土著艺术基于不同部落、不同地域、不同生活方式和神灵信仰等自然形成的不同风格，包括以点绘而拥有鲜明特征的西部沙漠艺术风格，以雕塑、头饰和仪式艺术而著称的托雷斯海峡岛美术风格，还有以纺织品而闻名的乌托邦艺术，塔斯马尼亚岛精细美观的贝壳项链等首饰工艺和依循传统风格的草编工艺等等。在当代化的过程中这些土著艺术被强化、放大，并纳入国家职业化、产业化、商业化的当代美术发展规划中。

如今，澳大利亚土著艺术依据不同风格特征和所处区域被划分成17个主要的土著艺术区，包括 Alice Springs、Arnhem Land、Balgo、Cape York、Central Desert、Eastern Desert、Kimberley、Morrington Island、Pilbara、Pitjantjatjara Lands、

Tanami Desert、Tiwi Islands、Top End、Torres Strait、Urban、Utopia、Western Desert，并由此成立了107个社区土著艺术中心和7个土著艺术家联盟或协会。他们是 Desert Members、ANKAA Members、Western Desert Mob Members、Ku Arts Members、Uni Arts、ACGA、ArtTrade。

第一个社区艺术中心 Ernabella Arts Inc 于1949年成立于澳大利亚中部的 Ernabella，其作用在于鼓励当地人们使用在社区学校的培训资源，设计生产羊毛地毯和贺卡。

从1971年开始，Ernabella 发展成为了澳洲蜡染布艺术的中心。像 Ernabella 一样，乌托邦艺术 (Utopia art) 和柯林科艺术 (Keringke art) 作为当代土著纺织品生产中心，使土著时尚纺织品频频在国际舞台上亮相。土著艺术成为一种价值不断增长的艺术形式，仅2008年总拍卖价值就超过1.146亿澳元，占澳大利亚艺术市场的20%到30%。(图3)

四、没有终点的梦之旅

“梦”是澳大利亚土著艺术中一个永恒主题，也是土著艺术精神价值的一个重要特征，它不仅代表了澳大



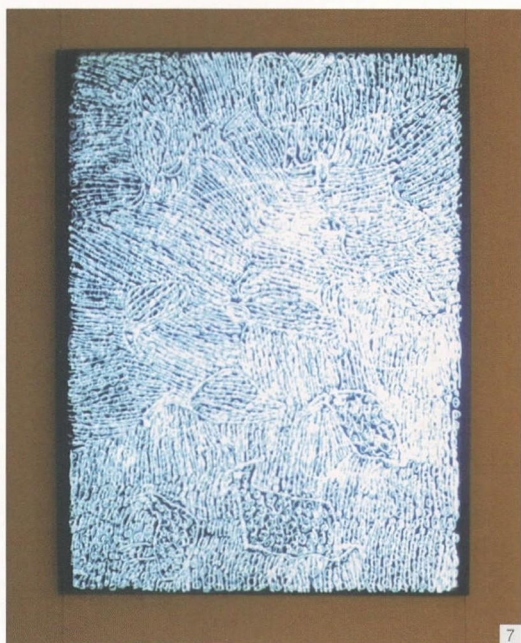
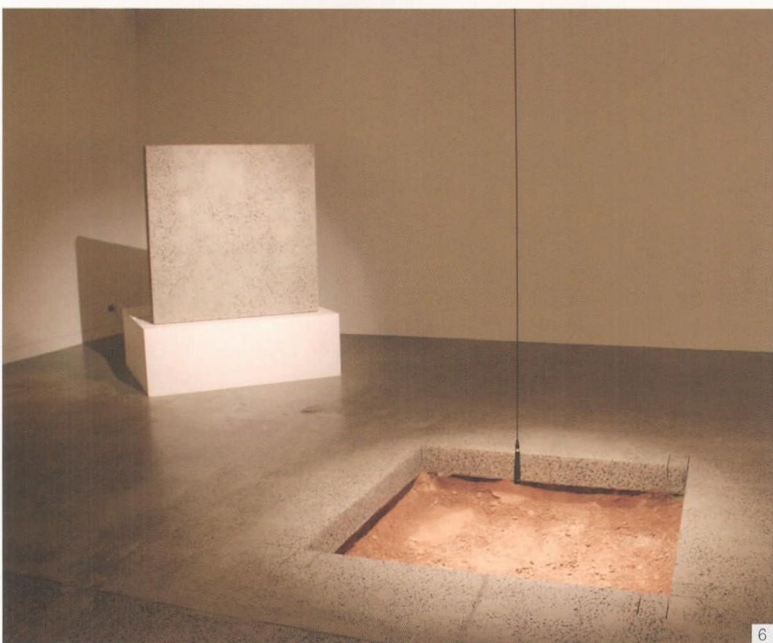
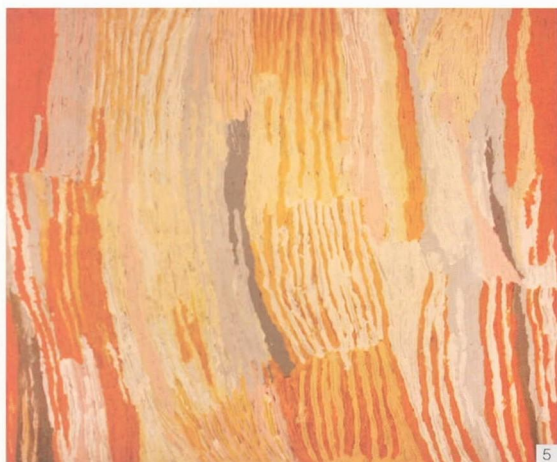
利亚土著艺术的魅力所在，也是澳大利亚当代美术生态中一个不断延伸拓展的主题。

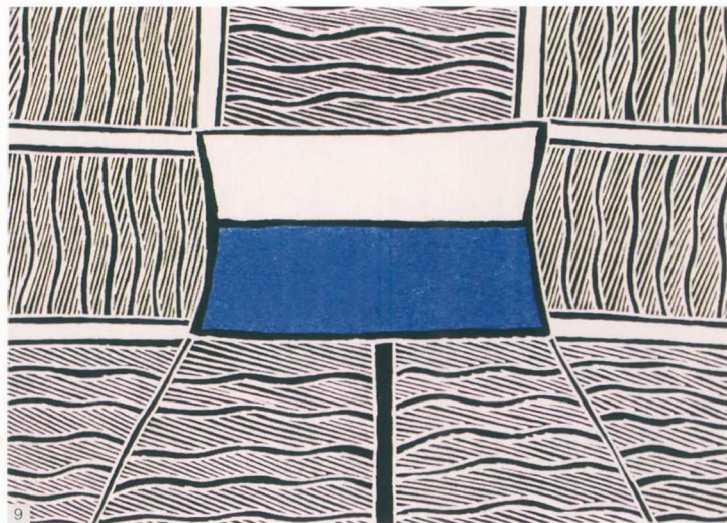
澳大利亚土著美术的创造力源于所有土著人对“梦幻时代”的信仰。所谓“梦幻时代”是指土著文化中的一个伟大的创造时期，在那个时期，经由神灵的创造才使得这个一无所有的陆地幻化出了山川河流、植物和动物，还有最初的土著人。今天，梦幻时代的记忆和神灵符号及其信仰只有少数土著人掌握，而面对澳大利亚当代美术生态中的民族矛盾与冲突，或许最需要的正是一种充满希望的梦想。

在2012年第18届悉尼双年展览中，白人画家把东方佛教艺术与澳洲沙漠点绘风格相结合的融合、创新作品《卓玛》(Dolma, 2012) (图4)，和土著美术家的绘画、装置和新媒体艺术创作(图5、图6、图7)，以及不同

教信仰、质料和文化符号相融合的愿景。2012年9月在悉尼科技大学(UTS)画廊里举办的白人艺术家和土著艺术家相互交流合作名为“足迹”(Djalkiri - We are standing on their names - Blue Mud Bay)的艺术创作活动及展览，或许不能代表所有澳大利亚人对未来的

- 图1《支付租金》理查德·贝尔 布面油画 240厘米×360厘米 2009年
澳大利亚新南威尔士州立美术馆藏
- 图2《黑色的坏蛋来了》戈登·塞隆 布面油画 70厘米×140厘米 2006年
澳大利亚国家博物馆藏
- 图3 悉尼(左)黄金海岸(中)和墨尔本(右)的土著艺术画廊
- 图4《卓玛》蒂姆·约翰逊(Tim Johnson)
布上合成聚合物颜料 183厘米×307厘米 2012年
澳大利亚新南威尔士州立美术馆
- 图5《无题》马凯蒂·潘娜卡(土著 Makinti Napanangka) 布面油画
50厘米×50厘米 2008年 澳大利亚新南威尔士州立美术馆藏
- 图6《你还记得吗?》普斯特考摩迪(土著 Postcommodity) 装置 2009年
澳大利亚新南威尔士州立美术馆
- 图7《光的绘画》那番亚帕·纳平谷(土著 Nyapanyapa Yunupingu)
80厘米×130厘米 2011年
澳大利亚新南威尔士州立美术馆





梦想与追求，但自己还是被深深吸引，并对这种追逐梦想的艺术精神，对这种以文化交流、融合为主题的追梦之旅而感动。

“足迹”创作活动讲述了3年前由北领地负责视觉艺术和表演艺术的旅游机构(Art Back NT)和位于达尔文的一家土著艺术画廊(Nomad Art)及北领地政府、澳洲政府及其艺委会等机构和组织共同合作举办的促进白人艺术家和土著艺术家相互交流的一项创作活动。

2009年10月，由来自全澳洲各地的4名知名白人艺术家(Fiona Hall、John Wolseley、Jorg Schmeisser、Judy Watson)与5位备受推崇的Yithuwa Madarrpa土著艺术家(Djambawa Marawili、Marrirra Marawili、Liyawaday Wirrpanda、Marnyula Mununggurr、Mulkun Wirrpanda)，共同交流并创作一系列作品成果，以巡回展的方式向全国展示。主办方希望这项活动能够成为澳大利亚当代美术中意义深远的一项充满活力的、密切的跨文化交流活动。

活动期间，5位土著艺术家和版画制作师Basil Hall一起在Yilpara的一个社区版画工作室与来访的4位白人艺术家互相交流切磋，他们在被公认为全澳洲最原始和最具文化意义的地方之一——阿纳姆地区东部蓝泥湾(Blue Mud Bay)的一个村庄进行参观交流，并从中捕捉到的视觉信息元素进行创作。活动结束后，从所有创作的作品中选出23幅，开始全国巡展。展览的标题“Djalkiri”是从Djambawa Marawili文字中抽取出来部分字母重新组合而成的一个单词，意思是“足迹”，在雍古族(Yolngu)法律中则具有更深刻的内涵，意指“世界的精神基础”，体现出活动策划组织者的良

■ 图8《红树林和笔记》约尔格·施麦瑟(Jorg Schmeisser)(Mangrove and Notes), 蚀刻版画 30厘米×50厘米 2010年 悉尼科技大学画廊

■ 图9《巴乌》马乌拉·玛娜格(土著 Marnyula Mununggurr) 蚀刻和丝网印 30厘米×50厘米 2010年 悉尼科技大学画廊

苦用心和期待。本次活动被认为是“在相互充分理解和尊重基础上的文化传承行为”，并明确他们的行为是“和祖先们的脚步走在了一起”，而展览活动也被称为是体现“两种文化，一种对于‘世界的精神基础’的观点”(Two cultures, one view Djalkiri)的重要展览。(图8、图9、图10)

此外，为进一步发展土著艺术家的专业技能和艺术产业网络，拓展土著艺术家的艺术创作事业，保持土著社区文化艺术的繁荣，由澳大利亚政府主办的澳大利亚北部土著艺术家联盟ANKAA成立25周年的2012年庆祝活动中，开展了土著艺术家拓展计划的示范工程项目。

期间，通过参观博物馆、美术馆、图书馆、画廊、旅游纪念品商店及开展现代媒体技术、商业营销等的技能培训、研究生课程的学历教育，土著艺术展示、表演和媒体采访、出版等，提升了艺术家们在各自社区艺术中心美术创作事业的发展潜力。在此项目中，土著艺术家与非土著艺术家和相关领域专家共同协作交流。

在2012年2月的活动声明中强调：土著与非土著并肩共同合作、进步，无先进与落后之分。相互尊重，相互学习是ANKAA所珍视的宗旨。

ANKAA是一个共同协作、信息共享的平台，是沟通政府、土著艺术家与产业间的桥梁，平衡文化与商业利益的中介⁽⁶⁾，而2012年ANKAA的25周年庆祝活动的主题即是“共同协作”(Working Together)。(图11)

这种现象说明，关于传统与现代、土著与非土著美术之间的矛盾和冲突既是澳大利亚当代美术中一个障碍也是一种挑战，又是澳大利亚当代美术生态系统保持旺盛活力的一个创新空间。

希望这种充满和解温情与理性道义的努力，以及开放包容、锐意进取的创新勇气，能够为这片土地带来新的和谐与繁荣，也为世界上其他面临同样问题的国家提供有益的借鉴和范例，而不仅仅停留在宣传文件上、画布上，作为和谐与和解的视觉方案。

注释：

(1)Lan McLean “How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art” Power Publications and the Institute of Modern Art 2006 P.334.

(2)Nicholas Baume “The Interpretation of Dreaming: The Australian Aboriginal acrylic movement” Art & Text 33 Winter 1989 p.116.

(3)Terance Maloon “Aboriginal painting: Strong and beautiful abstracts survive the cultural dislocation”Sydney Morning Herald 9January1982 p.43.

(4)“被偷走的一代”是20世纪初澳大利亚政府推行“白澳政策”的牺牲品。澳大利亚政府为了对土著实施同化政策，在1910年通过一项政策，以改善土著儿童生活为由，规定当局可以随意从土著家庭中带走混血土著儿童，把他们集中在保育所等处接受白人文化教育。从1910到1970年，全澳大利亚有近10万名土著儿童被政府从家人身边强行带走，这些儿童成年之后的生活始终伴随着悲惨的阴影，很多人不知道他们出生于哪个家庭，不知道来自哪个部落，无法确定自己的身份。

(5)<http://www.kooriweb.org/bell/debates.html>.

(6)ANKAA Arts Backbone Volume 12:Issue 1 August 2012 p.3.



■ 图 10 澳洲艺术家们在澳大利亚北海岸线半岛的阿纳姆地区东部蓝泥湾的一个村庄进行参观考察

■ 图 11 ANKAA 土著艺术家拓展计划示范工程项目活动记录：《ANKAA Arts Backbone》,Volume 12,Issue 1,August

基金项目：本文为甘肃省教育科学十一五规划课题《地方本科院校发展模式和院校特色研究——以甘肃省艺术院校设计教育为例》系列成果之一（项目编号：GSBG [2009] GXG022）。

张学忠，男，西北师范大学美术学院教授、硕士研究生导师，清华大学美术学院博士。